



Las ideas poéticas de Narciso Campillo. La *Retórica y Poética o Literatura Preceptiva* y otros textos

Isabel Román Gutiérrez

Universidad de Sevilla

En la red de tendencias, innovaciones y pervivencias que configuran el panorama poético de la segunda mitad del XIX, se han destacado, como es sabido, algunas orientaciones de raigambre clasicista⁸¹³, cuyo mantenimiento, según indica Leonardo Romero, se puede considerar uno de los «más caracterizados hechos de continuidad» del siglo⁸¹⁴. Junto a Núñez de Arce, Valera o Menéndez Pelayo, defensores del clasicismo poético -aunque con matices en cada caso-, Narciso Campillo es el último y tenaz representante, en Madrid, de la escuela sevillana que gran parte de sus contemporáneos -y, desde luego, la crítica actual- coincide en considerar anacrónica y obsoleta a la altura del último tercio del siglo⁸¹⁵.

Convendría adelantar, sin embargo, que la pretensión de Campillo será la de conjugar los principios teórico-preceptivos de la escuela y su marchamo clasicista -todavía en 1899 considera a Sevilla como «centro del buen gusto» (carta a Luis Montoto del 14 de enero)- con la, para él, necesaria adaptación a los nuevos tiempos. -378- Su intento de renovación se revelará insuficiente, desde luego, y alejado de los planteamientos becquerianos.

En realidad, la figura de Campillo se ha tenido en cuenta de modo casi exclusivo por su relación amistosa y literaria con Bécquer⁸¹⁶. Aunque se han apuntado algunas razones para justificar las diferencias entre ambos, no deja de sorprender, cuando todo parecía anunciar una absoluta comunidad de intereses y preocupaciones, la enorme discrepancia tanto de planteamientos teóricos como de aciertos poéticos existente entre ellos. Mi propósito es el de perfilar esas discrepancias y apuntar similitudes en la medida en que contribuyen a explicar la persistencia de una escuela que al final del siglo defiende prácticamente en solitario Narciso Campillo. Al fin y al cabo, es uno de los hilos del cañamazo sobre el que se tejen los logros poéticos de la época. Además, en ambos poetas se observa una divergencia decisiva en la consideración del hecho poético

que marca a su vez las distancias entre el mantenimiento de una estética clasicista (Campillo aún considera el arte literario en virtud de los efectos que produce) y la consideración moderna de la poesía (Bécquer va más allá de las cuestiones técnicas y psicológico-efectistas de la literatura y convierte el problema de la creación literaria en asunto filosófico, intelectual y metafísico). Lo que subyace en el fondo de esta disparidad es la valoración utilitaria de la literatura que Kant había negado y que Schiller rescataba parcialmente. Si es que entre estos autores puede establecerse una comparación, Campillo se insertaría en esta línea schilleriana mientras que a Bécquer podría relacionársele con Goethe en tanto que ambos liberan la creación literaria de toda finalidad añadida⁸¹⁷.

No obstante, y como trataré de demostrar, sobre Campillo ejerce en su vertiente pública una enorme influencia el canon impuesto por la escuela sevillana en torno a la mitad del siglo, pero esta influencia se ve al menos cuestionada en otras dimensiones más íntimas que el poeta y preceptista nunca se atrevió a manifestar abiertamente. Acudiré tanto a su obra publicada como a las cartas que dirige a Juan Valera y Luis Montoto -que me propongo editar- y a algunas de sus composiciones inéditas, textos estos en los que muestra actitudes e ideas a menudo dispares de las que plantea en su *Retórica y Poética*.

Como se sabe, amigo de la infancia de Bécquer y Nombela, recibe, como Bécquer mismo, una educación marcadamente clasicista a través de Alberto Lista y de su discípulo Rodríguez Zapata. Su biografía se separa tajantemente de la de sus amigos cuando al llegar a Madrid enferma de viruela y regresa a Sevilla con su madre. A partir de -379- este momento, la trayectoria de Campillo va a integrarse plenamente en el círculo clasicista sevillano, donde llega a adquirir una considerable notoriedad, y completa su formación estudiando Filosofía y Letras y dos años de Derecho. En 1865 gana una cátedra de Retórica, Poética y Autores Clásicos en Cádiz y hasta 1869 no consigue el traslado a Madrid, volviendo allí a encontrarse con Bécquer.

La etapa sevillana será nostálgicamente evocada por Campillo, Nombela y Bécquer en términos muy similares aunque desde diversas perspectivas⁸¹⁸. Por lo que a Campillo y Bécquer se refiere, la diferencia es obvia: mientras en el primero (sobre todo en el prólogo que escribió a *Ráfagas poéticas* de Pongilioni), a pesar de las evidentes reminiscencias becquerianas, no se observa renuncia alguna al pasado y a la formación clasicista, el segundo lo evoca como algo definitivamente perdido en el tiempo y en la actitud poética, aunque no en la memoria; constata distintas etapas en su evolución poética y mira desde el presente un pasado que ahora se revela insuficiente. Dice Bécquer:

Así soñaba yo en aquella época. ¡A tanto y a tan poco se limitaban entonces mis deseos! Pasados algunos años, *luego que hube salido de mi ciudad querida; después que mis ideas tomaron poco a poco otro rumbo*, y la imaginación, cansada ya de idilios, de ninfas, de poesías y de flores, comenzó a remontarse a épocas distantes... [la cursiva es mía]⁸¹⁹.

Por su parte, en el prólogo citado, Campillo valora a Pongilioni por lo que aún queda en él de su inspiración primitiva, aunque percibe que también éste ha cambiado de orientación; años más tarde, elogiaría también la poesía que en sus años sevillanos escribió Rodríguez Correa⁸²⁰. Bécquer une en sus recuerdos el nuevo rumbo de sus ideas con la salida de su ciudad; la permanencia de Campillo en Sevilla le haría seguir manteniendo la vigencia de las antiguas enseñanzas. Recordemos que Fernández Espino vinculaba de modo muy directo el clasicismo de la escuela con la idiosincrasia de Sevilla⁸²¹.

-380-

Cuando Narciso Campillo publica sus *Poesías* en 1858, Valera lo saluda como representante de la escuela sevillana, si bien constata con beneplácito un cierto alejamiento de los postulados sevillanos en tanto que, frente a la fría inspiración académica de la escuela, Campillo muestra entusiasmo y pasión verdaderos. Más tarde, al hilo de la publicación de las poesías de la tertulia de Juan José Bueno, Valera nota uniformidad de escuela en todos los poetas, anclados en el pasado y alejados de la realidad cotidiana, y sólo destaca la originalidad individual de Campillo porque sus versos son «los que más reflejan el alma del poeta en su individualidad, y los que más ponen de manifiesto lo espontáneo de la inspiración y que están escritas en el siglo XIX»⁸²².

Similar opinión es la de Luis Vidart cuando en 1868 reprocha a los poetas sevillanos su indiferencia ante las preocupaciones propias de su tiempo, atentos sólo a pasadas glorias y cuestiones formales. Caso distinto, dice, es el de Campillo, a quien considera «casi como un disidente de la escuela sevillana», aunque se equivocara al intuir «su absoluta separación de la disciplina literaria que hasta ahora ha seguido»⁸²³.

En efecto, se observa en Campillo, comprometido, como su maestro Quintana, con la realidad de su tiempo, una marcada y constante insistencia en la idea de que la poesía ha de hacerse eco de las preocupaciones humanas, idea que a la postre habrá de influir en sus concepciones teóricas. La disidencia a la que Vidart alude en 1868 es la misma que mantiene al final de la centuria, empeñado todavía en cambiar el rumbo de la escuela sevillana para que, sin renunciar al cuidado formal, deseche todo amaneramiento, se comprometa con la sociedad de su tiempo y haga gala de un pensamiento sólido, original y actual: es preciso, pues, renovar los temas, el pensamiento. En las cartas que escribe a Luis Montoto en 1896 es muy explícito al respecto, alentándole -y alineándose con él- a perseverar en esa ¿nueva? dirección de la escuela. Sus manifestaciones están hechas al hilo de comentarios a determinados poemas de Montoto que tienen contenido social. Así, sobre «Juana la costurera» le dice:

Es un cuadro sencillo y lleno de terrible verdad, sin declamaciones ni galas postizas, escrito como escriben los grandes maestros. Ése es el camino, y por ahí conviene avanzar: así se producen obras bellas y buenas, se despierta la dormida conciencia de los favorecidos por la suerte, y se responde a los que censuran a los poetas sevillanos de vacíos y palabreros. -381- Ciertamente que lo han sido, como lo han sido los de toda España, cuando no solamente las formas, sino los pensamientos mismos estaban moldeados por la tradición, y

dado un asunto, ya era sabido lo que el autor había de escribir; pues aunque algo propio se le ocurriese, retrocedía con susto, si antes no lo había dicho un clásico.

Coincide, por eso, con Montoto «en el propósito de pensar por cuenta propia; de elegir, no los asuntos ya manoseados por otros, sino los que nos parecen mejores»; critica la manipulación artificiosa del pasado que llevaron a cabo el clasicismo amanerado y el romanticismo histórico y legendario, y propone volver la mirada a la realidad circundante: «El poeta, como el sabio y el profeta, debe mirar a lo futuro y sólo conocer lo pasado para ver con mayor claridad lo venidero».

Así, una de las características del Campillo preceptista será precisamente su casi obsesión por la solidez del pensamiento poético, que no significa un menosprecio de la forma pero que ha de sobreponerse a ésta. De esta preocupación por el pensamiento poético se desprende una concepción utilitaria, de clara filiación clasicista, de la literatura, que ha de provocar determinados efectos en el lector. Aunque defiende que la finalidad primera del arte es la consecución de la belleza, ésta trae aparejada una consecuencia docente en lo moral, lo social y lo intelectual.

Pero en la esforzada defensa del clasicismo por parte de Campillo influye, además de su vinculación ideológica y geográfica a la escuela a pesar de las disidencias, su carácter de preceptista. Su *Retórica y Poética o Literatura Preceptiva* (1872)⁸²⁴ responde a la costumbre, inaugurada ya en el XVIII pero fomentada sobre todo por el «plan Pidal» de 1845 que auspiciara Gil y Zárate desde la Dirección de Instrucción Pública, de publicar un manual -por lo general de escasa originalidad- sobre la asignatura de clara finalidad docente y académica⁸²⁵. En Campillo, además, es fruto, como su *Florilegio Español* (1885), de una seria preocupación por la docencia y por el estado de la enseñanza en general en el país, preocupación sólidamente vinculada a sus ideas políticas y manifestada por escrito en varias ocasiones⁸²⁶. Tanto el *Florilegio* como su -382- ejercicio para la obtención de la cátedra, *Del estilo* (1865)⁸²⁷, pasaron sin pena ni gloria, pero la *Retórica* tuvo un enorme éxito, reeditándose ininterrumpidamente hasta 1928 (undécima edición). Su acogida fue inmejorable, y se adoptó como libro de texto. La crítica, en cambio, ha sido desigual: si para Cejador la *Retórica* es «una de las mejores del XIX en España», Henríquez Ureña fue implacable con ella y críticos más actuales, como Carballo Picazo o Zuleta, tratan de entenderla en su contexto. Esta última, en concreto, la considera una muestra de equilibrio entre el dogmatismo moderado por temor a los excesos románticos (sin la profundidad estética de Lista ni el atrevimiento filosófico de Giner o Revilla) y un deseo de alejamiento de los rígidos cánones clásicos⁸²⁸.

Campillo se inscribe en una línea de renovación de la retórica clásica que se viene manifestando desde el último tercio del XVIII, con la traducción hecha por Munárriz de la obra de Blair, que tanta influencia había de tener en España (*Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, 1798-1801). Como Blair y el propio Lista, trata de integrar la retórica en un marco mucho más amplio: el de los estudios literarios en general, según la tónica dieciochesca⁸²⁹. Utiliza Campillo un -383- amplio concepto de Literatura, que abarca tanto la reflexión sobre la creación literaria desde sus bases filosóficas como las reglas y técnicas de su uso, y que está explícito en el título, nada

original por otra parte, de su manual. Desde Aristóteles se había venido considerando la poética tanto en su dimensión de «doctrina de la poesía», especulativa, con carácter de reflexión sobre el concepto poético, como en la dimensión de «doctrina del arte poético», o, lo que es lo mismo, de la técnica poética. Como afirma Peter Szondi, hacia 1770 se impone la primera, la poética filosófica que se desvincula de las reglas prácticas y que asocia la reflexión poética a la estética, la filosofía del arte, la creación misma⁸³⁰. En este sentido, las ideas poéticas de Bécquer o Campoamor se inscribirían en la renovación (Campoamor obvia los preceptos establecidos, se basa en la especulación y la propia creación poética y afirma que su objetivo no es, como sí lo era el de Campillo, «publicar esta *Poética* para que sirva de estudio a los jóvenes, sino que lo hago con el objeto de defender mi sistema literario»⁸³¹); no así Campillo, que sigue defendiendo una poética normativa aunque aboga tímidamente por una cierta libertad poética. No puedo detenerme en describir aspectos concretos de la *Retórica*, pero por lo general, a pesar de que asegura que va a «apartarse del camino trillado» y exponer «no lo que otros hayan dicho, sino lo que a mí me parece verdad» (pp. 5-6), Campillo no es original más que en muy contados aspectos⁸³²: por ejemplo, Ciplijauskaitė señaló la modernidad con que Campillo plantea la función y condiciones de la crítica literaria⁸³³; también hay una actitud muy moderna con respecto al teatro, al que despoja por completo de su función educativa: elabora una distinción entre texto literario y texto espectacular que hubiera hecho las delicias de la semiótica hace algunos años:

No se escribe el drama para ser leído en el retiro del gabinete, sino para representarse ante un público numeroso de toda clase y condición social, siendo a un tiempo obra literaria y espectáculo, y teniendo, por consiguiente, que llenar dos suertes de requisitos bajo de ambos aspectos. Componen los relativos al espectáculo las decoraciones y aparato escénico, los vestidos, gestos, declamación y pantomima de los actores. No es necesario hablar aquí de -384- lo que al actor, al pintor y al maquinista corresponde; bastará tratar el drama como producción literaria [...] ⁸³⁴.

Pero lo que más me interesa destacar en su *Retórica* es la insistencia de Campillo en la importancia del pensamiento poético, vinculado a su compromiso social y a su concepción utilitaria de la literatura.

En principio, Campillo defiende, siguiendo a Lista, la existencia de un lenguaje poético específico, esencialmente distinto al de la comunicación habitual (y no al de la prosa, a la que reconoce valor poético), que le haría tachar de prosaico a Campoamor (éste, por su parte, y como es sabido, despreciaría las «quintas esencias de lenguajes figurados» como «ridiculeces de un género que harían reír, si no fuera porque a los aprendices de poética les hace llorar»⁸³⁵). Para Campillo es el genio del poeta el que ha de elaborar ese lenguaje poético, pero también ha de dotar de dignidad a sus asuntos: ha de tener el don de «crear obras singulares en belleza y descubrir verdades de altísima importancia» (p. 31). Del valor que le concede a la idea poética da cuenta su distinción de fondo y forma, común a otros muchos en la época, pero que va un poco más allá en algo que había sólo apuntado Martínez de la Rosa; el fondo, que según el preceptista,

lo constituyen las ideas y los sentimientos expresados por el poeta. Dios, el hombre, el mundo físico, el intelectual y el moral, las leyes, las conexiones y armonías existentes entre todos los seres de la creación, los hechos realizados en la historia y los que la imaginación figura y combina; en suma, todo cuanto existió, existe o suponemos que puede existir, todo ello pertenece al imperio de la poesía, cuyo campo no conoce límites

(p. 232),

ha de estar dignificado por la forma, pero no sólo la *externa*, que corresponde a la *elocutio* (particular disposición del lenguaje, versificación, rima), sino también la *interna*, que, como el pensamiento mismo, forma parte de la *inventio*: el pensamiento ha de ser verdadero, original..., y también, como en el XVIII, ingenioso, delicado, sutil, bello y sublime. La forma interna, pues, lejos de ser un simple adorno, cuida la distribución y organización estética de la idea, su plan y estructura y se corresponde con el estilo (pp. 231-237)⁸³⁶.

-385-

La base de la creación poética es, pues, el pensamiento; por ello, condición indispensable es disponer de «la inteligencia, enaltecida con una profunda idea» (pp. 124-128). No encontrar verdadera hondura de pensamiento en Pongilioni justifica las reticencias de su prólogo, como justificará sus reticencias con respecto a Bécquer, pues a pesar de la evidente preocupación de éste por ajustar idea y forma, su idea proviene de una realidad particular, íntima y subjetiva. Y sigue manteniendo dos décadas después idéntico criterio: un pensamiento sólido, una buena idea, necesita de la forma interna, que pondera en *Pepita Jiménez*, de Valera (carta del 3 de diciembre de 1894), y cuya ausencia lamenta en Campoamor (le parecen vulgares sus asuntos y la forma, tanto interna como externa, con que los elabora). La creación poética elevada no será entendida por la mayoría, que en cambio, le dice a Valera, «sí entiende a Campoamor, cuando escribe: «No salió aquel verano de Orihuela / porque murió su abuela» [...] Los versos ramplones son para asuntos de burlas[...]». Y aunque confiesa que se divierte con la poesía satírica rayana en lo soez, eso ya es pura diversión, no poesía. Por eso el panorama poético, a la altura de 1887, le parece lleno de «pobreza y vulgaridad de pensamientos, no revestidos siquiera con formas agradables y bellas» (carta del 27 de octubre). Así pues, nada de realismo, y menos aún de naturalismo (¡qué bien se entendía con don Juan Valera!): «O la poesía no es poesía, o ha de embellecer, ponderar y hermohear sus asuntos; limitarse a la realidad y exactitud no es cosa de artistas, sino de tenderos y gente ducha en el manejo de la balanza y vara de medir» (carta a Valera de 23 de diciembre de 1894).

Esa preocupación dogmática por los asuntos, acentuada por su academicismo y su actividad docente, iría ahondando desde el principio en las diferencias con respecto a Bécquer y los poetas de su entorno. En los textos preceptivos se van apagando los ecos del romanticismo inicial que debían haberle llevado a una evolución similar a la de sus amigos. López Estrada se ha ocupado en diversas ocasiones del prólogo que Campillo

puso al frente de sus *Poesías* en 1858⁸³⁷, que junto con el cuento de Trueba «Lo que es la poesía» (1860) y las *Cartas literarias a una mujer* conforman tres textos sobre una misma cuestión con muy diferentes resultados. Mientras que Trueba y Bécquer abogan por la subjetividad y la interiorización de la creación poética, el texto de Campillo, que es el primero, rebosa grandilocuencia, restos de romanticismo engolado y tono objetivo. Aun así, parece que al principio apunta a un concepto de inspiración que sensibiliza particularmente al poeta frente al sentimiento y la naturaleza y confiesa la imposibilidad de definir el sentimiento poético, inexpresable, pero enseguida deriva hacia una respuesta académica («Me preguntaréis ahora ¿qué es la poesía? Interrogad a la historia, esa antorcha de los tiempos, y os mostrará claramente que la poesía es todo lo sublime, virtuoso y bello, -386- que se eleva del polvo y vuela al seno de su creador»⁸³⁸), en una vuelta de tuerca final impuesta por la rigidez academicista en la que no falta la preocupación temprana por los asuntos. De cualquier modo, la importancia que en el citado prólogo concedía a la propia definición de poesía, a la creación poética, a la inspiración, ha desaparecido ya en la *Retórica*. López Estrada considera que el texto de Bécquer bien pudiera ser una deliberada y bien distinta respuesta a la pregunta que se había hecho su amigo y que sin duda debió conocer. En su texto, Bécquer se desmarca explícitamente de todo aquello que caracteriza el prólogo de Campillo: «Yo nada sé, nada he estudiado [...]. Herejías históricas, filosóficas y literarias presiento que voy a decir muchas. No importa. Yo no pretendo enseñar a nadie, ni erigirme en autoridad, ni hacer que mi libro se declare de texto»⁸³⁹. Hay una inequívoca disconformidad de Bécquer -quien, por otra parte, como han demostrado Leonardo Romero y Rubén Benítez⁸⁴⁰, sabe de preceptos más de lo que confiesa- con los planteamientos teóricos de su amigo aunque siguiera reconociendo en él la autoridad en punto a corrección.

Sin embargo, en ocasiones Campillo muestra ciertas coincidencias con las ideas expresadas por Bécquer. Con el concepto de inspiración y del proceso de creación poética, y en concreto con el «cuando siento no escribo» de la segunda de las *Cartas literarias a una mujer* (1860)⁸⁴¹, pueden relacionarse las afirmaciones de Campillo en una carta a Valera (17 de mayo de 1863)⁸⁴²:

Creo, como V. que la inspiración nacida de un entusiasmo exclusivo, es menos fuerte, duradera y varia que la otra, verdaderamente divina. Creo más; y es, que los que tienen la primera son medios poetas, o poetas incompletos [...] La inspiración que V. llama de teoría es la perfecta y completa. En ella, no escribe el poeta dominado por un entusiasmo; al contrario, el poeta domina al entusiasmo [...]. Una composición he leído del americano Belmonte, por cierto bastante buena en su forma, en que con la mayor candidez y buena fe desea que sobrevengan a su amigo Heredia infinitos y desgraciados acontecimientos, para que éste los cante y se eleve así a la más sublime región de la poesía. Semejante piadoso deseo nació de no haber conocido estas dos clases de inspiración; pues muy bien Heredia podría tener la teórica, y entonces sólo le servirían las desgracias de dolor y pena. Por otra parte, cuando a un poeta (que verdaderamente lo sea) le aflige un sentimiento cualquiera, la pérdida de un padre, de un hijo, etc., no escribe en el momento más triste; sino cuando ha pasado y se halla

tranquilo, conservando sólo un recuerdo de los males anteriores.

-387-

Hay en este sentido una afinidad evidente, de raíz herreriana, que Campillo no trasladaría a su *Retórica*. Por otro lado, Campillo no muestra coincidencia alguna con la filosofía alemana que permitiría a Bécquer hablar de la imaginación creadora y no sólo de los recuerdos animados por la memoria. M. Comellas y H. Fricke han estudiado de qué manera Bécquer trasciende la formulación herreriana: a la hora de «dar cuerpo elocutivo a la Idea, de hallar la palabra que pueda iluminar la realidad», Bécquer se enfrenta a una «actividad alquímica indescifrable y de naturaleza esotérica; Herrera cree aún en la alquimia de la retórica y la poética antiguas»⁸⁴³. Campillo sigue el modelo herreriano y no se acerca a la asimilación becqueriana de la nueva conciencia poética.

Algunas otras afinidades becquerianas de carácter formal quedarían también reservadas a la intimidad, y pocas se verían en letras de molde. Son significativas al respecto las relaciones literarias entre ambos. Montesinos, que es inmisericorde con Campillo, le acusa de mezquino a la hora de valorar la poesía de su amigo⁸⁴⁴, pero creo que quizá habría que matizar estas observaciones. Campillo, como he venido señalando, tiene un concepto de poesía bien distinto del becqueriano; posiblemente le censuraría su alejamiento de la escuela sevillana⁸⁴⁵ y es incapaz de alabar un tipo de composiciones que habría de entender necesariamente como de tono menor: en su manual considera la balada, por ejemplo, como un género trivial (p. 290). Y, sin embargo, Campillo valora la originalidad de Bécquer: algunos poemas de autores sevillanos que Lamarque de Novoa le ha enviado le parecen «tonterías» faltas de originalidad e individualidad. En cambio, dice, «esta individualidad la encuentro en Gustavo: sus poesías serían mejores o peores; pero son suyas y tienen acento propio. Yo creo que esto consiste en que ha visto la naturaleza por sí, y no por los ojos de los clásicos»⁸⁴⁶. Reconoce, pues, el acento propio de Bécquer y, además, intuye la presencia de la *Naturphilosophie* alemana, oponiendo una visión nueva de la naturaleza a la academicista que él mismo practicaba. Y, desde luego, valora las *Leyendas*, sobre las que se extiende en su *Retórica*. Campillo ejemplifica las condiciones que las leyendas requieren (lirismo elevado, fantasía, interés vivísimo, maestría narrativa...) con una detenida enumeración de las becquerianas, elogiándolas sin reservas.⁸⁴⁷

Ha sabido ver, además, el valor de la prosa poética de Bécquer: reconoce -388- su lirismo, y, además, la contempla como forma poética: «Así leemos versos muy bien rimados en donde no hay un átomo de poesía; y por el contrario, existe en varias composiciones en prosa: de lo que se pudieran citar innumerables ejemplos» (pp. 257-258)⁸⁴⁸. Ahora sí hay, además, adecuación entre el asunto (no desvinculado de las grandes preocupaciones humanas)⁸⁴⁹ y la forma.

Si no menciona en su *Retórica* la poesía becqueriana, se debe a que en ella falta lo que Campillo considera sublimidad de pensamiento (recordemos, los asuntos poéticos han de ser graves y serios: la naturaleza, la valentía, las obras sublimes del hombre y su aportación al progreso...). Y ha de darse una íntima implicación entre idea, forma interna y forma externa, que haga prevalecer la idea; no existe, por otro lado, forma adecuada a lo sublime, lo cual plantea, si bien en términos distintos a los becquerianos, el tema de la insuficiencia del lenguaje. Según Campillo, si la forma

es bella y superior al pensamiento, la composición será de una futilidad brillante, un juguete de escaso mérito; si la forma y el pensamiento son mutuamente adecuados entre sí y con relación al fin propuesto, será bello el escrito; si siendo bella la forma, el pensamiento la excede y sobrepuja, entonces hay sublimidad en la obra literaria o en la parte de obra donde tal se verifique. Porque el pensamiento vulgar suele quedarse por debajo de la forma; el bello la iguala en todo su esplendor, y no existe ninguna bastante amplia para contener holgadamente lo sublime [...]. [En] los tratados didácticos o morales y las poesías elevadas, se ha de procurar siempre la solidez de los pensamientos: los fútiles caben holgadamente en las composiciones ligeras y festivas, si son hijos del ingenio y sirven para aumentar la gracia y donaire del escrito.

(pp. 53-55, 67)

Y más adelante: «si el asunto es bueno, la forma exterior servirá de realce a su mérito; si no lo es, ninguna forma alcanza a suplir este defecto: la obra entrará en el -389- número de esas «sonoras bagatelas» de que habla Horacio, y todo el arte y esfuerzo del autor serán insuficientes para librarla de un justo olvido» (p. 237).

Parece claro, a la luz de estas observaciones, que las *Rimas* entrarían en la categoría de la futilidad, del juguete, como algunos de sus propios poemas de asuntos íntimos que curiosamente no quiso publicar, evitando siempre que sus obras pudieran ser consideradas «sonoras bagatelas»: lo íntimo, como lo vulgar, no puede ser asunto poético. Un detenido análisis de su poemas y de su correspondencia, que no puedo abordar aquí, demostraría hasta qué punto abomina de la expresión del sentimiento personal e íntimo en poesía, así como de la poesía satírica exenta de contenido social (si el intimismo contraviene la dignidad de los temas, la poesía satírica va además en contra de la dignidad formal en la medida en que incorpora lenguaje y temas cotidianos e incluso vulgares). De ambos tipos de composiciones ofrece muestras a Montoto, con el ruego expreso de que no las incluya entre las que le va enviando con el propósito de que se publiquen en Sevilla -¿en qué otro lugar podrían publicarse, siguiendo, salvo excepciones, la misma tónica de sus primeros libros? -(cartas de 28 de mayo de 1896 y 21 de noviembre de 1898). Esos versos están, le dice, «escritos *para no publicarse*, pues ciertas cosas íntimas no están bien en letras de imprenta [...]. Poco valen, muy poco, pero expresan la verdad» (¿Acaso no es ésta la misma valoración que hizo de la poesía de Bécquer?)⁸⁵⁰.

Estas radicales discrepancias con Bécquer no deberían ser previsibles en quien, además de ser el más respetado por el grupo de amigos poetas, es el que pone en contacto al poeta con Rodríguez Correa o con Pongilioni, intuyendo unas afinidades de las que él después se desmarcaría. Una de las razones puede ser su fatal vuelta a Sevilla en 1854. Como han señalado Cossío y Pageard, tanto Bécquer como Campillo tuvieron el mismo arranque romántico que se depuraría en las *Rimas*; de haber permanecido en Sevilla, tal vez hubiera sido otra la evolución becqueriana⁸⁵¹. En el entorno del círculo

sevillano, y dedicado a la docencia de la preceptiva literaria, Campillo se aferra al academicismo de su juventud⁸⁵², de forma que puede más en él -390- el peso del canon aprendido en la escuela clasicista que lo que intuye y tímidamente asoma en sus escritos.

Hay que tener en cuenta, además, la actitud ideológica de Campillo, que también contribuiría a su distanciamiento con Bécquer, cuyo carácter soñador y evasivo desaprobaba. «Gustavo -dice- era de los hombres que sueñan despiertos hasta el punto de asistir como espectadores al drama real de su propia vida»⁸⁵³. Frente a Bécquer, Campillo, liberal exaltado, anticlerical y antimonárquico, mantiene una aguda conciencia social que le liga a los problemas de su tiempo. Nunca vio con buenos ojos la amistad y dependencia que mantenía Bécquer con el conservador González Bravo, aunque lo único que se atreve a lamentar públicamente es que el escaso reconocimiento de la profesión de escritor obliga en la mayoría de las ocasiones a acudir al periodismo y la política⁸⁵⁴.

Campillo se siente, como poeta, responsable ante la historia. Por eso prefiere temas dignos y adecuados y se distancia de la tendencia poética intimista y subjetivista. Pero tampoco se alinea con ninguna de las restantes tendencias del periodo. Sus opiniones quedan bien explícitas en las cartas que dirige a Valera y Montoto. En ellas únicamente elogia sin reservas al propio Valera y a Querol. De la tendencia clasicista representada por Menéndez Pelayo (de quien hace escasos comentarios) le separa la preeminencia dada por éste a la forma sobre el pensamiento y su falta de compromiso político y social con el futuro. Sí se refiere, en cambio, repetidas veces, a Núñez de Arce, con quien comparte el modelo de Quintana, pero de quien le alejan la limitación de los asuntos (su preferencia por valores patrióticos claramente conservadores y su fijación por el presente), y una grandilocuencia de la que el propio Campillo no llegaría a desprenderse a pesar de sus propósitos de contención expresiva. Le considera un trabajador del verso, un «pacienzudo escarabajo que redondea con flema su bolita», pero menos que discreto como poeta: «Cierto que Núñez de Arce ha escrito composiciones dignas de elogio; mas le hallo escaso de raudal, de estro y de ternura; es compasado y seco, y me parece que el tiempo disminuirá su fama» (carta a Valera de 23 de diciembre de 1894).

En cuanto a Campoamor, representa para Campillo la bajeza de los asuntos y el prosaísmo en la forma. La defensa de un lenguaje poético natural y cotidiano planteada por Campoamor no podía menos que resultar a Campillo censurable. Ya lo había manifestado en la *Retórica*: el lenguaje y el estilo poéticos, que nacen de un estado de entusiasmo e inspiración, «no pueden ser llanos, familiares ni corrientes» (239-240). Por esta razón, como expresa a Montoto (carta del 2 de febrero de 1899), Campoamor «tiene dotes de poeta; pero las bastardea y esteriliza por su empeño de escribir prosa rimada o aleluyas».

No hay evolución, pues, al menos en el aspecto teórico, en Campillo, y sólo algunos atisbos de flexibilidad poética en textos esporádicos que se no quiere publicar. -391- Es, quizá, un caso único de testarudez. Entre los escritos que en 1894 confiesa a Valera tener en preparación (carta de 19 de noviembre) figura un tratado de estética que se escribiría al calor del proyecto de reforma de la segunda enseñanza que en 1894 consideraba la preceptiva literaria como materia de estudio del bachillerato. Campillo asegura no estar conforme «con la mayoría de las opiniones sobre esta materia», por lo que no se atreve a pronosticar resultados: «tal vez salga un esperpento, o una cosa

buena. Allá veremos». ¿Significa esta desenfadada declaración de originalidad que Campillo escribiría una poética novedosa? A la luz de las cartas, de sus opiniones sobre la poesía de su tiempo (no hay ni una sola mención, por ejemplo, a los modernistas) y de sus últimas poesías, difícilmente. Su contumacia a la hora de mantener como fin último de la poesía la sublimidad del pensamiento, al que la forma ha de ajustarse, le impediría aceptar la nueva poética que se instaura en las últimas décadas: el pensamiento poético mantiene una relación dialéctica con el proceso de creación, se construye a través de la forma; la poética se convierte, por lo tanto, en una reflexión especulativa, impresionista, individualista, cifrada precisamente en el cambio de «forma interior»⁸⁵⁵ la de Rubén Darío, Juan Ramón, los Machado, Valle-Inclán. Campillo sigue abogando hasta el final de siglo por la poética de los efectos, por una obra poética sublime que ha de desempeñar a través de la belleza una función social y moral. De ahí que, como indica Rica Brown, las radicales diferencias entre Bécquer y Campillo se agudicen con el paso del tiempo: «Campillo, para ganar fama sólo en la vida, y Gustavo para ganarla sólo con la muerte»⁸⁵⁶.

2010- Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario